

NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA / 1966

um filme de FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Realização: Fernando Fernán-Gómez / *Argumento:* Fernando Fernán-Gómez e José María Otero a partir da peça homónima de Miguel Mihura / *Direção de fotografia:* Antonio Pérez Olea; operador: Fernando Arribas / *Decoração:* Ramiro Gómez / *Caracterização:* Carlos Nin / *Música original:* Antonio Pérez Olea / *Interpretação:* Rosenda Monteros (Ninette), Fernando Fernán-Gómez (Andrés Martínez Segura), Alfredo Landa (Armando), Rafael López Somoza (M. Pierre, pai de Ninette), Aurora Redondo (Mdme. Bernarda, mãe de Ninette), Claudia Gravy (a vizinha escultora), Ángel Ortiz (René, novio de Ninette), Cayetano Torregrosa (exiliado), Alfonso del Real (exiliado), Juan Cazalilla (exiliado com sotaque francês), Joaquín Bergia (exiliado com boina), Elisa Méndez (secretaria de Armando).

Produção: Tito's Films (Espanha, 1965) / *Produtor:* Eduardo de la Fuente / *Produtor associado:* José María Otero / *Assistência de realização:* José María Gutiérrez Santos / *Anotação:* Pilar Martínez / *Cópia:* digital (Filmoteca Española), preto e branco, falada em castelhano e legendada em português / *Duração:* 105 minutos / *Estreia comercial em Espanha:* 17 de janeiro de 1966, Madrid / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira exibição na Cinemateca.*

NOTA: a cópia digital que se irá apresentar corresponde a um ficheiro digital comprimido de uma gravação em vídeo de uma projeção de uma cópia em 35mm do filme. Disso resultam diferentes tipos de anomalias digitais (pixelização, entrelaçamento) que se somam às características da cópia analógica (riscos e marcas nas mudanças de rolo). Tratando-se da cópia enviada pela Filmoteca Española, integrada numa retrospectiva do realizador, exibimo-la com esta advertência.

Uma parte significativa da obra de Fernando Fernán-Gómez enquanto realizador é composta por adaptações de peças teatrais. Neste caso, o texto em causa corresponde ao da peça homónima do dramaturgo Miguel Mihura que havia estreado a 3 de setembro de 1964 no Teatro de la Comedia, em Madrid. Diante do grande sucesso de público dessa encenação, Fernán-Gómez apressou-se a tratar da adaptação para cinema e, em pouco mais de um ano, já o filme estava terminado. Para que isso fosse possível, o realizador importou vários de elementos da encenação original, nomeadamente uma parte significativa do elenco. Madame Bernarda (interpretada por Aurora Redondo), Monsieur Pierre (por Rafael López Somoza) e o amigo Armando (o popularíssimo Alfredo Landa) retomam todos os seus papéis do palco, sendo que o próprio Fernán-Gómez assume o protagonismo (substituindo Juanjo Menéndez) e a Ninette do título coube à atriz mexicana Rosenda Monteros (que substituiu Paula Martel – algo surpreendente, uma vez que Fernán-Gómez havia trabalhado com Martel em **La Venganza de Don Mendo**, naquela que fora a estreia da atriz em cinema). A escolha de Rosenda Monteros prender-se-ia com a sua fama no contexto do cinema espanhol da década de sessenta, fama essa que vinha do seu percurso no México (fora “La prieta” em **Nazarín** de Buñuel) e em Hollywood (a única personagem feminina de **The Magnificent Seven**). De qualquer forma, para os aficionados, é possível assistir a uma versão filmada da peça (rodada já na década de setenta, para a televisão espanhola), em que Paula Martel retoma o papel de Ninette, assim como o fazem Redondo e Somoza.

Convém ainda acrescentar, em jeito de introdução, que no mesmo ano da estreia comercial do filme, o dramaturgo Miguel Mihura levaria a cena a “continuação” da história, *Ninette: Modas de París*, e que, nos anos seguintes, a TVE transformaria a peça numa minissérie de oito episódios (na qual Landa retoma o seu papel) e, já em 2005, José Luis Garci realizaria uma nova adaptação para cinema – intitulada simplesmente **Ninette** – que, por sua vez, importava elementos de uma outra encenação da peça (produzida pela companhia Telon Corto em 2003), encenação essa que se juntou a tantas outras que se foram montando ao longo dos anos. É, para que não restem dúvidas, um texto (e um filme) muito popular e que manteve, ao longo dos anos, grande ressonância junto do público espanhol.

A verdade é que algumas das melhores e mais provocadoras ideias de **Ninette y un Señor de Murcia** vêm da peça de Mihura. Por exemplo, aquela trindade de fotografias com Lenine ao centro, ladeado por Pablo Iglesias (fundador do PSOE) e Alejandro Lerroux (líder do Partido Republicano Radical e Primeiro-Ministro entre 1933 e 1935 – exilou-se em Portugal com o arranque da Guerra Civil) está já no texto de Mihura. Ou a abertura, com o protagonista a dirigir-se diretamente para a câmara (dispositivo recorrente no cinema de Fernán-Gómez), é algo que vem também do prólogo da peça, que arranca justamente com um monólogo de Andrés, em que este se dirige aos espectadores. Ou ainda aqueles dois beijinhos entre Andrés e Armando quando se despedem à porta, também isso está já no texto. Se esses elementos mais marcadamente políticos passaram pela censura teatral, era expectável que o mesmo acontecesse com a transposição cinematográfica. Ainda assim, não deixa de ser

surpreende perceber como a censura franquista admitia comédias populares que falavam abertamente do projeto socialista, da exploração do homem pelo homem, da necessidade de controlar os meios de produção e, no que respeita à realidade espanhola, da fome e da carestia agrícola. É certo que o final, onde se expõem todas as contradições entre a política e a moralidade, vem adoçar o retrato mas, como se diz, para bom entendedor meia palavra basta.

De qualquer modo, o contributo de Fernán-Gómez passa, acima de tudo, pelo trabalho de dramaturgia e *mise-en-scène* (já lá irei) e, mais importante que isso, pela fidelidade justa ao texto – divertidíssimo – de Miguel Mihura.

Ninette y un Señor de Murcia é uma comédia de portas que o realizador transforma, com as devidas distâncias, numa espécie de *screwball* provinciana, tão mais divertida por satirizar o provincianismo. Ainda assim, do ponto de vista “textual”, um dos contributos de Fernán-Gómez identifica-se na escolha dos livros na deliciosa cena de sedução, que na peça nunca são referidos pelo título. A ironia (no limite da perversão) na escolha da monografia sobre Paul Klee para ela e de *Le Petit prince* para ele é bem reveladora da subtilidade da adaptação de Fernán-Gómez. Pois repare-se que, nessa escolha, Ninette fica associada a um expressionista abstrato (um conjunto de forma sugestivas cuja interpretação implica um envolvimento do espectador), ao passo que Andrés é remetido, simultaneamente, para o regime da infância (ou, em certa medida, da infantilidade) e, por outro, para o regime da imaginação (*O Príncipezinho* é, todo ele, um convite a expandir os limites da nossa percepção – e não pude deixar de pensar na famosa imagem desse livro, com o chapéu que esconde um elefante, como uma forma de ilustrar o desejo imaginativo de Andrés, capaz de descobrir elefantes debaixo de chapéus, isto é, mulheres libertinas por baixo da aparência de inocência juvenil). Sim, na adaptação de Fernán-Gómez tudo surge filtrado pela subjetividade de Andrés que, por sua vez, transforma e deforma a realidade à medida do seu desejo. E se isso já havia ficado insinuado com a escolha de *Le Petit prince*, as visões alucinadas de Andrés no terceiro ato do filme vêm confirmá-lo. Estamos em território projetivo, onde a literatura, o cinema e toda a construção cultural em torno de França e de Paris (e, mais especificamente, das francesas e das parisienses) se enuncia enquanto espaço do imaginário masculino. De tal modo que, não por acaso, a amiga (imaginária) de Armando se chama, nem mais, nem menos, Colette, e, mais que isso, a forma como Ninette é entendida pelo protagonista é muitíssimo devedora da *Lolita* de Nabokov (mesmo que a personagem tenha 23 anos).

Mas falemos de *mise-en-scène* e dessa extraordinária cena em que Ninette muda de roupa e Andrés assiste à troca através do reflexo do espelho que deixa apenas ver os pés e as peças de roupa caídas no chão. E o que dizer do modo como Fernán-Gómez inverte as lógicas da ilustração turística com os postais dos monumentos parisienses que se tornam numa série de negações, com a cidade verdadeiramente remetida para o espectro da fantasia turística? E, claro, repare-se como este é um filme sobre o desejo de liberdade (de um país com uma pesada moral católica e um repressivo regime político) que se converte num filme sobre a prisão do matrimónio e da família (e aí a construção dramática de Fernán-Gómez é particularmente habilidosa). Até porque, convém notá-lo, a Paris deste filme é tão imaginária quanto a Múrcia (e essa é uma das suas mais terríveis ironias): o filme é quase integralmente rodado em estúdio e todo ele se desenvolve a partir das ideias de cidade (e de modernidade/tradição) que cada um associa a cada espaço.

No entanto, uma das ideias mais provocadoras de Fernán-Gómez passa pela forma como **Ninette y un Señor de Murcia** procura estabelecer um diálogo (quase humorístico) com o movimento da Nouvelle Vague. Algumas das primeiras imagens, com o ator principal a circular pela cidade, perdido e confuso, podem, de algum modo, remeter para aí (as vistas do táxi, mas também aquele primeiríssimo plano de Andrés na estação de comboio, sozinho, com a mala na mão, não pode deixar de nos remeter, espectadores portugueses, para a chegada de Júlio a Lisboa na abertura de **Os Verdes Anos**). Mas esse diálogo estabelece-se ora por contradição (um filme de estúdio ostensivamente sobre a recusa das ruas, dos exteriores) ora por inversão. E, neste ponto penso – mais uma vez – na sequência dos livros, com os olhos de Fernán-Gómez a percorrerem uma e outra vez o corpo seminu de Rosenda Monteros. Aí, nessa sucessão de panorâmicas sobre o corpo da atriz, estamos simultaneamente nos falsos *raccord* de **À bout de soufflé** e nas repetições de tomas de **Adieu Philippine**. Talvez seja uma pequena graça para cinéfilos, mas é bastante significativa pelo modo como situa a peça de Miguel Mihura no universo das referências do cinema contemporâneo (da época), dando-lhe toda uma outra mundividência. O realizador sabia, logo em meados da década de sessenta, que filmar Paris (ou, neste caso, o seu imaginário) não mais seria o mesmo e, como tal, absorve (com um certo grau paródico) os códigos formais da Nouvelle Vague como forma de sinalizar a inscrição de Ninette numa geração e num contexto cultural diametralmente opostos aos da personagem de Andrés, não por acaso interpretado também pelo realizador. Esse jogo de sedução e repulsa revela a própria posição de Fernán-Gómez enquanto cineasta, preso a uma tradição, mas aberto e desejoso de renovação.